

## Encenar Jorge Ferreira de Vasconcelos, hoje

Staging Jorge Ferreira de Vasconcelos, today

Silvina Pereira

Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras  
Universidade de Lisboa

Teatro Maizum

silvinapereira@netcabo.pt

Data de recepção do artigo: 15-09-2017

Data de aceitação do artigo: 13-01-2018

### Resumo

O texto dramático é naturalmente destinado à representação, sendo por isso inseparável da prática teatral que cada época reinventa e da leitura pessoal e criativa do encenador que o leva à cena. Deste modo, a visão cénica é sempre impregnada de elementos subjectivos (gosto, formação e experiência artística) que, neste caso concreto, conduziram também, e desde logo, a determinadas opções dramáticas. Estudar e encenar as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, dando palco, corpo e voz às personagens do seu teatro, revelou ser uma experiência cultural interdisciplinar, de intensa e rigorosa fruição técnica, estética e ética. Neste estudo falar-se-á essencialmente do trabalho de dramaturgia realizado com os seus textos, da encenação da *Comédia Eufrosina* (1995), da *Comédia Ulysippo* (1997), das leituras cénicas da *Comédia Aulegrafia* (2008 e 2009) e das versões juvenis da *Eufrosina* (2011 e 2014), lembrando o desafio que constitui encenar o seu teatro.

**Palavras-chave:** Jorge Ferreira de Vasconcelos – teatro português – comédia renascentista – representação – espectáculo.

### Abstract

The dramatic text is naturally intended for representation, it is, therefore, inseparable from the theatrical practice that each era reinvents, and from the personal and creative reading of the director who takes it to stage. In this way, the scenic vision is always impregnated with subjective elements (taste, formation and artistic

experience), which, in this particular case, have also led to certain dramaturgical options. Studying and staging the comedies of Jorge Ferreira de Vasconcelos, giving stage, body and voice to the characters of his theater, proved to be an interdisciplinary cultural experience, with intense and rigorous technical, aesthetic and ethical enjoyment. In this study, we will speak essentially of the work of dramaturgy carried out with his texts, the staging of *Comedia Eufrosina* (1995), *Comedia Ulysippo* (1997), the stage readings of *Comedia Aulegrafia* (2008 and 2009) and the juvenile versions of *Eufrosina* (2011 and 2014), remembering the challenge which constitutes the staging of his theater.

**Keywords:** Jorge Ferreira de Vasconcelos – portuguese theatre – renaissance comedy – acting – theatre play.

*La lecture du drame par le metteur en scène est quelque chose de totalement différent de la lecture du chercheur et de celle du critique. Dans son esprit de pénétration analytique il peut égaler les plus parfaites réalisations des critiques et des chercheurs. Il peut les surpasser. Mais sa lecture ne doit pas être nécessairement verbalisée* (Kerela 1986:26).

A questão que recorrentemente surge a propósito da criação dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos segue na esteira do pensamento expresso por Alexandre Herculano em *Opúsculos IX*, no ano de 1838, que, apesar de considerar as comédias de Vasconcelos dignas da maior estima, não lhes reconhece mérito dramático, dizendo a este propósito que “são antes diálogos do que dramas” (Herculano 1986:69).

Esta insistência de que o comediógrafo escreveu diálogos para serem lidos em vez de comédias para serem representadas em cena assenta em algumas evidências irrefutáveis, como sejam a extensão dos textos e a sua elevada erudição, passando por outras considerações discutíveis, que merecem ser repensadas, quando afirmam que o seu teatro é irrepresentável por “falta de condições cénicas, devidas em parte à imitação do modelo de Rojas” (Braga

1870:34).<sup>1</sup> A questão tem sido amplamente debatida.<sup>2</sup> Do que não há dúvida é que a *Celestina*, contrariando vaticínios semelhantes, foi e é amplamente representada no mundo.<sup>3</sup>

Embora a crítica tenha ressaltado as qualidades históricas, literárias e linguísticas da produção dramática de Vasconcelos, vejamos como a questão da irrepresentabilidade das suas comédias foi sendo sistematicamente assinalada. Por exemplo, para Costa Pimpão “a primeira das três obras dramáticas de Jorge Ferreira, não sendo uma obra propriamente dramática, contém algumas situações que só não são dramáticas porque falta ao diálogo o movimento necessário” (Pimpão, 1947:149); para António José Saraiva, “é muito significativo o teatro irrepresentável (Miranda, Ferreira e Ferreira de Vasconcelos) destinado unicamente à apreciação dos conhecedores de certos valores literários e linguísticos” (Saraiva 1955:152); para Luciana Stegagno Picchio, “o interesse desta e das restantes obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos é principalmente linguístico” (Picchio 1969:135); para Luís de Sousa Rebelo, que até as enaltece como comédias de costumes, falham “do ponto de vista dramático pela concepção estática da acção e do comportamento das personagens” (Rebelo 1982:168).

Também para Osório Mateus, num artigo de 1976, continuava em aberto a questão de saber “se se trata realmente de textos destinados especificamente ao teatro ou se o seu estatuto não seria antes de “«novelas» dialogadas” (Mateus, 2002: 70), e já neste século Helena Costa Toipa assinala que as três comédias de Vasconcelos “põem em cena” jovens apaixonados, na linha do teatro greco-latino, mas que “os seus extensos diálogos, no entanto, tornam estas comédias mais próximas do narrativo que do dramático, mais próprias para ler do que para representar” (Toipa 2007:101).

---

<sup>1</sup> Veja-se a propósito o estudo “La Celestina”, na *Historia del Teatro Español*, em que Nicasio Salvador Miguel dá conta de como a crítica neoclássica, por incapacidade de compreender o que não se ajustava aos seus modelos estéticos, negou à obra o carácter dramático, definindo-a como novela dialogada (Salvador 2003:151).

<sup>2</sup> Para Javier Huerta Calvo, a *Celestina* corresponde ao ponto mais ambíguo entre literatura e teatro, razão pela qual o investigador opta por classificá-la como teatro (Huerta Calvo 1984:24).

<sup>3</sup> Inclusivamente em Portugal, pela Companhia Amélia Rey Colaço, em 1970, ou pelo encenador galego-português Xosé Blanco Gil no Teatro Ibérico, na antiga igreja de São Francisco de Xabregas, na década de oitenta do século passado.

Estes argumentos, eivados de negação em nome de um figurino exemplar,<sup>4</sup> têm tido um efeito muito nefasto no acolhimento e percepção da obra dramática do comediógrafo, contribuindo fortemente para o desinteresse pelo teatro de Vasconcelos e, até, salvo raríssimas exceções, pelo restante teatro português do século XVI.

Ciente desta situação, que não faz justiça a uma obra de tanto valor para o teatro nacional, tentei refutar tais pressupostos na minha dissertação de doutoramento *Tras a nevoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos* (2010), mostrando como, a partir do cânone romântico, se verificou uma espécie de repetição maquinal de uma apreciação crítica, que esqueceu ou ignorou aspectos importantes e específicos da natureza do teatro, minimizando sem razão o que pode ser considerado como um exemplo maior de originalidade da criação dramática em tempos da expansão oceânica.

Veja-se a esse propósito, a perspectiva de Mendes dos Remédios, para quem as comédias de Vasconcelos “revelam muita aptidão dramática” (Remédios 1914:178-179), e que lembra o apreço da recepção seiscentista e setecentista pelo comediógrafo por autores como Severim de Faria ou Francisco Dias Gomes.

Também o testemunho de Jorge de Sena em 1967, no seu estudo “A Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, oferece uma reflexão sobre a representabilidade das comédias de Vasconcelos, denunciando aquilo que chama de “equivocos da crítica moderna acerca deste tipo de *teatro*”, verdadeiramente “lamentáveis”, quanto a si, e que fez questão de dissecar no seu oportuno comentário.

Da aparente irrepresentabilidade dessas peças de longas e literatas falas, que são filhas próximas ou distantes da *Tragicomédia de Calisto e Melibea*, se tem partido para julgá-las inferiores, pelos padrões do teatro realista burguês do fim do século XVIII e do século XIX; e assim se esquece que, numa peça, uma coisa é o texto impresso, para ser lido, e outra a adaptação para a cena, que pode reduzi-lo a proporções convenientes. Já neste século XX, um dos maiores dramaturgos da história do teatro teve do problema plena consciência, e chegou a indicar, nos textos impressos, quais os cortes que ele achava poderem ser feitos: é o caso de Bernard Shaw, cuja *Back to Methuselah* é uma vastíssima *Calisto e Melibea*,

---

<sup>4</sup> Tome-se o exemplo da peça *Cimbelino*, cuja intriga complexa torna toda a peça inverosímil, onde se vê plasmado um sem número de citações, de memórias, repetindo todas as histórias que a cultura inventou, e nem por isso, deixa de ser considerada teatro, e de ser encenada.

desde o Pai Adão à actualidade. E, sob este ponto, não há dúvida que a peça de Rojas possui uma estrutura que é sobretudo teatral, com os acidentes, as surpresas, os reconhecimentos, os clímaxes, etc., da técnica de cena. E o mesmo sucede às peças de Ferreira de Vasconcelos (Sena 1967: 342).

Infelizmente, o equívoco e o preconceito continuaram, mesmo depois de as peças terem subido à cena e sido festejadas e aplaudidas como grande teatro, tanto a *Comedia Eufrosina*, na Igreja do Convento dos Inglesinhos em Lisboa, em 1995, como a *Comedia Ulysippo*, no Teatro da Trindade, em 1997.

O que conseguimos comprovar pela leitura e estudo dos textos e pela experiência artística da prática cénica, é que formalmente Jorge Ferreira de Vasconcelos inscreveu a sua produção dramática na tradição teatral greco-latina e na comédia erudita italiana de Ariosto, realizada em solo nacional pelas comédias em prosa de Sá de Miranda, tendo inclusivamente cruzado essa herança com a tradição da comédia humanística difundida em Coimbra, assim como com a *Celestina* e sobretudo com a *Segunda Celestina*. Na obra dramática do nosso comediógrafo, designada pelo próprio como “Comédia”, realiza-se uma síntese feliz do antigo e do moderno, entrecruzando-se a realidade poética do teatro com o real do mundo no qual as suas comédias se inscrevem.

O que sabemos também é que independentemente da extensão do texto, as suas personagens são detentoras de uma comunicação poderosa, sendo animadas por um dinamismo, ou mesmo furor cénico extraordinário, movendo-se com destreza, vivacidade, sensualidade e fisicalidade. *Verbum* e *gestus* não faltam ao seu teatro, pois “os actos de fala” das personagens impelem à acção, tornando-se uma representação viva, que se vê e se cumpre em directo. Teatralmente falando, as palavras são acções e intenções (Gaskill 2011: xiii) que têm o poder de fazer avançar a história, sendo o trabalho do encenador dar-lhes espaço, corpo e voz, de acordo com a sua própria visão.

Por tudo isto, entrar no teatro de Vasconcelos pela porta do género literário é dizer apenas (sendo, contudo, suficiente), que nele se encontram as marcas do dramático: a *mimesis*, dado que aqui se imitam acções do real; a interpelação a uma segunda pessoa e a ausência de um narrador, assim como se verifica a presença de outros elementos que definem o texto dramático, como sejam, o tempo, o

espaço e a acção. Por último, as suas personagens são *caracteres* em acção, densas e verosímeis.

Devemos também ter presente que no teatro, o signo, o texto ou o código literário é apenas um dos seus elementos. Bernard Dort, dramaturgista alemão e professor da Sorbonne lembrava num Simpósio realizado na Casa de Mateus que “em teatro a noção de texto não é a mesma que em literatura”, que este deve definir-se pela sua especificidade, e que “há que dá-lo como texto aberto, como texto receptivo, como texto que sempre apela a outra coisa” (Dort 1988:129-130).<sup>5</sup>

Há ainda a considerar, como nos diz Cesare Molinari, a necessidade de uma “visão teatral” que cumpra o desígnio deste teatro e tem que ver com a relação intrínseca entre o texto dramático e a encenação que o “interpreta”, ou seja:

As tragédias de Shakespeare e os dramas de Dumas, embora possam conter uma visão teatral, só se tornam efectivamente teatro no momento em que um olhar teatral pousa neles e os assume como tema ou ponto de partida de uma realização cénica e concreta (Molinari 2010: 9).

Há muito para saber no campo dos estudos teatrais portugueses, embora, felizmente, alguma documentação vá sendo resgatada dos arquivos, permitindo deslocar o olhar da história da literatura para a história do espectáculo. Sousa Viterbo em *Gil Vicente em Bruxelas*, tem do problema plena consciência, quando a propósito de um episódio passado a 23 de Dezembro de 1531, onde foi representado o *Auto do Jubileu de Amor* em Bruxelas, se queixava da falta de informação documental, lamentando que o Mestre André de Resende em vez de se aprimorar na elegância do verso latino no seu poema *Genetliaco*, onde descreve o evento que scandalizou alguma assistência, não se tivesse concentrado na descrição jornalística/realista da festa, com os nomes de artistas intervenientes, e tudo o mais que contribuiu para o êxito de uma representação (Viterbo 1903:224). Também lamentavelmente nada foi

---

<sup>5</sup> O Simpósio foi organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian e decorreu na Casa de Mateus de 26 a 28 de Abril de 1984. Segundo se lê na página 13 do volume *O Texto e o Acto*, o encontro decorreu de maneira muito informal, saldando-se num conjunto de intervenções apresentadas oralmente pelos participantes, sem título, tendo sido posteriormente organizadas e publicadas em 1988, por uma comissão composta por José Barata, Luiz Francisco Rebello e Carlos Wallenstein.

pormenorizado por Garcia de Resende a propósito da representação da peça *Cortes de Júpiter*, ou mesmo por Damião de Góis verificando-se “a quase inexistência de referências à vida teatral nos cronistas” (Ferreira 2004:7).

No caso português, temos pois que encontrar a maneira de explicar e dar a ver ao mundo os nossos clássicos e lutar para que a nossa tradição teatral seja conhecida e tenha o lugar que merece na História do Teatro Europeu.<sup>6</sup>

O encenador argentino Adolfo Gutkin lembrava em *O Texto e o Acto*, que Shakespeare e Molière “escreveram para a cena a partir da cena” (Gutkin 1988:139). Jorge Ferreira de Vasconcelos escreveu em tempos em que nem sequer havia ainda teatros, como virá a acontecer em 1585 com o Teatro Olimpico de Vicenza, mas, isso não terá sido impeditivo, como o não foi para Gil Vicente, de encontrarmos na sua obra dramática a vitalidade das fontes antigas, a maravilhosa liberdade de pensamento, de inteligência e de graça cômica, temperada e sempre alimentada com a “sabedoria dos povos”.

Enquanto actriz e encenadora trabalhei com vários encenadores, com diferentes perspectivas estéticas e ideológicas. Ao longo do meu percurso profissional fui percebendo que, para ver activamente o teatro contemporâneo e compreender a dramaturgia actual, é fundamental e enriquecedor conhecer a dramaturgia clássica. Não por razões de arqueologia literária, mas porque estes textos transportam e contêm histórias e emoções intemporais da natureza humana. Contudo, pela História e Cultura distantes, pela sua particular erudição, este é um repertório exigente que chega ao nosso tempo com dificuldades acrescidas. Daí a necessidade de uma dramaturgia que ponha em evidência as linhas de força, os ritmos, as pulsões que atravessam a acção e as personagens destas obras.

Deste modo, a dramaturgia do texto e a encenação é em si um caminho de conhecimento. A experiência de quem encena e de quem

---

<sup>6</sup> O encenador Jorge Castro Guedes assinala em *O Texto e o Acto* o absurdo de realizar-se um inquérito sobre a importância do repertório português, como forma de justificar a escolha desse mesmo repertório. Segundo a sua interpretação isto é revelador da “crise cultural generalizada que nos afecta e que ataca todo o país!”, explicada pelo facto “de as classes dominantes portuguesas serem subalternizadas por outras classes dominantes estrangeiras, ao longo da nossa História”, determinando “que um teatro genuinamente português seja por força um teatro popular” (Guedes 1988:98).

representa mostra que o texto dramático, depois de limpo do pó das estantes, não se revela plenamente na nudez e na solidão da leitura. Ele pede palco, no sentido preconizado por Kelera quando diz que “le texte du drame est intentionnellement dirigé vers une fréquentation collective d’une action mise en présence” (Kelera 1986:23).

Seja qual for a abordagem do encenador e já sabemos que são muitas as maneiras de encontrar formas novas para problemas antigos, como nos mostra Patrice Pavis em “Splendeurs et miseres de l’interprétation des classiques”, este é um repertório que exige uma “parole éloquente” (Pavis 2010:230), e que esta, tal como os gestos ou as expressões, visam sublinhar os conflitos e as paixões. Nesta dramaturgia, impulso corporal e energia verbal são os dois lados da mesma moeda. Mais,

L’interprétation des pièces classiques dépend du rapport que le théâtre entretient avec la tradition. Ce rapport ne cesse d’évoluer, puisque le passé fait l’objet d’une réévaluation permanente et que le lecteur et le metteur en scène disposent d’outils qui, eux aussi, évoluent en fonction du temps écoulé et des méthodes d’analyse du moment (Pavis 2010:230).

Sabendo-se que na procura de tornar a linguagem acessível pode chegar-se a uma reescrita simplificada que destrói infelizmente toda a sensibilidade e riqueza do texto original, uma situação que P. Pavis designa como dessacralização banal dos grandes textos, vale a pena lembrar o exemplo de Peter Brook quando nos fornece um modelo de abordagem no seu último *Hamlet*, em 2001.

O encenador inglês foca o seu trabalho de encenação na dramaturgia e no jogo dos actores. O texto é respeitado à letra mas reduzido a quase metade. Esta versão reduzida, com cortes, assegura a compreensão do espectáculo, dando primazia à história principal com prejuízo e sacrifício das intrigas secundárias e alusões históricas e políticas. Esta redução de informação ao essencial joga-se num espaço cenográfico intimista. Diz-nos Patrice Pavis que os actores deste *Hamlet* falam um inglês hipercorrecto proveniente das melhores escolas teatrais. A encenação de Peter Brook situa-se na procura em profundidade do texto, como se o acto de escavar o texto fosse a via para o fazer falar, já que, para o encenador inglês, uma peça não pode “falar por si mesma”, é necessário “extrair-lhe o sentido”, saber “fazê-la cantar” (Brook 1977:59) realizando-se esse desígnio, justamente, com a sua representação.



## 1. Dramaturgia e encenação da *Comédia Eufrosina*. Dificuldades e surpresas.

Até ao dia em que recebi de Vasco Graça Moura<sup>7</sup> o desafio de ler a *Comédia Eufrosina*, no sentido de a levar à cena, depois de sublinhar com ênfase a necessidade de uma adaptação, dada a extensão do texto, não tinha ouvido falar de Jorge Ferreira de Vasconcelos nem tão pouco da sua obra dramática.

Por coincidência, um amigo chegado, o realizador Paulo Rocha, entusiasta dos meus projectos teatrais, tinha em casa a edição *princeps* da obra publicada por Eugenio Asensio, em Madrid de 1951. Tendo começado a ler o texto naquela edição de pequeno formato deparei-me com muitas dificuldades: o tamanho de letra, a mancha compacta do texto, a linguagem antiga e a erudição da obra. Cansada de ler letra tão minúscula, fotocopiei o livro e ampliei a mancha tipográfica. Peguei num lápis amarelo e comecei nesta primeira leitura a sublinhar o que me pareceu ser imediatamente mais expressivo e vivo na enunciação das personagens.<sup>8</sup>

A primeira incursão no texto foi tímida nos sublinhados a amarelo. Havia-se instalado uma espécie de luta corpo a corpo nesta leitura a uma só voz, prevalecendo uma estranheza em relação ao texto. Finalmente acabei a leitura da *Eufrosina* com um forte sentimento de comoção. O desenlace da comédia marcado pela vitória do Amor e o triunfo da Razão havia-me transportado para um lugar perturbadoramente novo. Tinha a sensação de ter realizado uma viagem solitária, sem bússola, mas que chegava ao seu termo em porto seguro. Com alegria, e algumas frases vibrantes a martelar-me o cérebro e o coração, aceitei com agrado o repto de a encenar.

Numa segunda leitura o lápis amarelo começou a tomar cada vez mais área, alastrando-se enquanto mancha de cor pela fotocópia cinzenta. Simultaneamente, as palavras iam ganhando vida, corpo e voz.

O texto que escrevi em 1995, para o programa do espectáculo, revela o impacto que a leitura da obra me provocou e as questões que se me colocaram. Dizia que:

---

<sup>7</sup> Ao tempo, Presidente da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

<sup>8</sup> Algumas destas considerações encontram-se desenvolvidas em *Tras a névoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, 2010.

Todo este tempo dormiram debaixo do pó, diálogos sem rosto, gritos sem eco. Com que emoção eles foram ganhando corpo diante de mim, saltando para o palco, reclamando vida, protestando quando era preciso encurtar-lhes as falas (Pereira 1998: 7-8)<sup>9</sup>.

A minha aproximação ao texto, apesar das dificuldades iniciais, nunca foi a de me opor a ele, desconstruindo-o. Pelo contrário, fui sempre conduzida pela empatia, pela vontade de abarcar o texto o mais possível, procurando a visão da obra, sublinhando as situações e acções das personagens, que pareciam querer esconder-se na compacta mancha tipográfica. Escrevi então que:

... a *Comedia Eufrosina* é um texto pleno de alusões mitológicas e de incontáveis ditados e provérbios, que constituem uma espécie de *potlatch* de linguagem erudita e popular de inegável valor, que a dramaturgia procurará devolver em todo o seu esplendor e beleza ao público de hoje.<sup>10</sup>

À medida que ia aprofundando o estudo do texto, as personagens iam-se revelando fortíssimas, mostrando ser o que diziam ser, reclamando presença física no palco.

A redução do texto originou sucessivas versões, que não se deveram à falta de potencialidade teatral do todo, mas sim à necessidade de concretizar um espectáculo assente nas condições actuais da produção e da recepção teatral.

Paralelamente ao trabalho de “desbaste” do texto, que por vezes literalmente me partia o coração, ia encetando uma aproximação ao movimento estético designado por classicismo, a um período histórico tão extraordinariamente rico e diverso como foi o Renascimento português. A pintura e as gravuras da época, sobretudo a italiana, foram alimentando um possível imaginário do espectáculo. Por exemplo, o quadro de Ticiano *Amor sacro e amor profano*, também chamado *Vênus e a donzela*, pintado por volta de 1515, ia bem com o mundo temático da obra e a protagonista da comédia.

Para o espectáculo eu tinha já alguns espaços cénicos em mente: um jardim com flores e frutos, que transmitisse leveza e frescura, sedas, linhos e também cor e sensualidade. Almejava a presença da beleza e da harmonia das formas, recriada no espaço não

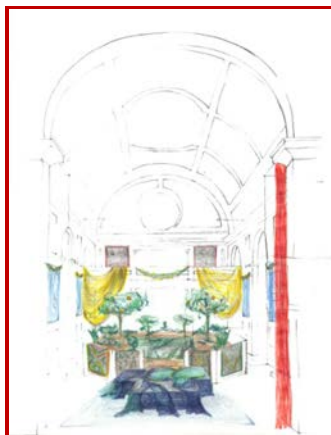
---

<sup>9</sup> Este texto foi retomado na edição da adaptação cénica em 1998.

<sup>10</sup> Reporto-me a um documento interno, de produção, do Teatro Maizum.

convencional, fechado ao culto, como era a Igreja do Convento dos Inglesinhos, ao Bairro Alto, em Lisboa.<sup>11</sup>

Uma visita ao Museu de Arte Antiga de Lisboa proporcionou profícuas conversas com Marco Ferraris, o cenógrafo, sobre a revolução da perspectiva na pintura e, consequentemente, na cenografia renascentista, que viria a ser projectada num primeiro esboço do espaço cénico.



Estudo cenográfico, *Comedia Eufrosina*

Para a implantação do espectáculo no espaço dos Inglesinhos optou-se por colocar a bancada do público no espaço do altar, virada para a entrada principal da Igreja, deixando ver a grande porta do exterior ao fundo e, sobre ela, o coro alto sustentado por duas colunas. A presença de volumes próprios da arquitectura interior oferecia a ideia perfeita de profundidade e de perspectiva, pugnada na tratadística de Serlio para o teatro renascentista. No lugar normalmente reservado aos crentes criou-se o jardim da Eufrosina.

O chão foi atapetado. Um antigo banco da igreja foi coberto com panos adamacados, cinco pequenas laranjeiras envasadas inscreviam a presença da natureza e, no meio, uma fonte, que iria

---

<sup>11</sup> Nem de propósito, Marco Ferraris, um jovem cenógrafo natural de Veneza, estava a estudar nesse momento no nosso país. Foi-me apresentado pelo Júlio Martín que integrava o projecto como protagonista interpretando a personagem Zelótipo, e muito facilmente entrou no espírito da peça vindo a assinar a cenografia.

cumprir, no final do espectáculo, a função celebrativa quanto simbólica da vitória do amor escolhido livremente.

Demarcaram-se os diferentes espaços cénicos cruzando a arquitectura do interior da igreja e as indicações do texto quanto ao espaço. Na perspectiva do público, a casa de Zelótipo ficou à esquerda, num patamar superior, enquanto no extremo oposto, à direita, era a casa de Cariófilo, cujo acesso se realizava à vista dos espectadores, através de um estreito varandim. Ao fundo, no centro, a casa/jardim de Eufrosina, onde descia um baloiço para a cena de Sílvia de Sousa com o primo. À frente, mais próximo do público, convencionou-se ser o espaço da rua e do rio onde muitas das personagens se cruzavam, como os criados, as moças do rio e a alcoviteira Filtra. Deste modo, Coimbra, a cidade eleita por Vasconcelos para os amores de Eufrosina e Zelótipo, ficou desenhada enquanto espaço cénico.

No entanto, ficavam problemas por resolver. Por exemplo, como criar os interiores das casas dos dois jovens cortesãos? Curiosamente os mesmos problemas que a *scena comica* renascentista não resolveu. O resultado final permitiu mostrar ao público, todo um conjunto de propostas cénicas adequadas ao desenvolvimento da fábula. A ilusão teatral fez o resto.



Serlio, *Scena comica*, 1545

Como se mostrou, as especificidades da arquitectura do interior da igreja foram sugestivamente aproveitadas para a implantação das

cenas, necessidades colocadas pelo texto que foram sendo resolvidas de forma harmoniosa e inventiva.

Quanto aos figurinos, o processo de trabalho com José António Tenente e Sílvia Perloiro foi idêntico. O traje renascentista português, jóias e outros elementos estão expressivamente presentes nos textos de Vasconcelos. É reconhecida a presença de descrições vistas de vestuário e de joalharia, quer nas comédias, quer sobretudo no seu romance de cavalaria. Contudo, em cena, os figurinos ganham um valor estético e simbólico particular, pois estão enquadrados num espaço cenográfico concreto, em sintonia com a dramaturgia e a visão cénica da encenação.

A presença da música é fulcral na obra dramática de Jorge Ferreira de Vasconcelos. As suas personagens tocam, cantam, dançam. Pedro Caldeira Cabral, responsável pela selecção musical, referia no programa do espectáculo que “a música aparece como uma dimensão estruturante do tempo cénico, como reforço da acção dramática, como componente essencial do poema cantado ou como suporte coreográfico”, instalando o ambiente da época e os ritmos renascentistas de intimidade e de festa.

Quanto ao processo de trabalho com os actores, a primeira leitura de mesa mostrou algumas das dificuldades com o texto. Se, por um lado, parecia quase “estrangeiro”, pelos arcaísmos e erudição, por outro, a enunciação vigorosa das personagens produziam um impacto fortíssimo. O significant impunha-se face ao significado. Por isso, não fazia sentido perder aquela sonoridade antiga, estranha e tão expressivamente colorida. As palavras tinham uma musicalidade nova, constituindo um desafio dizê-las, soletrá-las. Dar-lhes vida era um deleite musical para os ouvidos, e mel para a boca.

Dizer e ouvir o texto da *Comédia Eufrosina* foi, para todos nós, uma experiência por vezes electrizante. Enquanto actores ríamos divertidos por não conseguirmos ler à primeira vez determinadas palavras que, sendo antigas e desconhecidas, nos obrigavam a um esforço redobrado, pelo que íamos lutando em várias frentes, corpo a corpo, palavra a palavra, com a prosa imparável e sempre vitoriosa de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Arcaísmos à parte, impôs-se reconhecer que muita técnica, engenho e arte seriam necessários para dominarmos e representarmos o texto.

A tensão e o erotismo nos diálogos amorosos, assim como os duplos sentidos, a troça, o sarcasmo, o espírito agudo e a réplica

concisa e rápida, o tiro certo no alvo, a argumentação fina e arguta, provocavam uma permanente e enérgica boa disposição nos ensaios. A plasticidade e musicalidade das palavras e o ritmo que impunham revelaram, muito cedo, um potencial teatral fora de comum.

O levantamento das cenas foi tomando forma através da acção e do jogo teatral. A contracena entre as personagens reclamava a presença de outros apontamentos cenográficos que enriquecessem a teatralidade das situações cénicas. Por exemplo, o pícaro e dom juanesco Cariófilo, baloiçava-se num estreito varandim, seguro por uma corda “manuelina”, simbolizando a experiência, as manobras equilibristas do grande garanhão de Portugal.<sup>12</sup>

A cena das lavadeiras na qual a introdução de uma simples corda e de alguns lençóis instalou uma possibilidade ambígua e sedutora de jogo teatral, de visibilidade e de ocultação das personagens através do estendal de roupa, reenviava imediatamente o espectador para um cenário fresco e jovial de moços e moças à beira-rio.



Esmeralda Veloso (Andresa) e Eva Cabral (Vítória)

Um baloiço, suspenso do alto do tecto da igreja, permitiu sugerir o vaivém das paixões, a quimérica ilusão, o amor sem os pés na terra, de Sílvia de Sousa pelo primo Zelótipo, que afinal vinha

---

<sup>12</sup> Estas mesmas cordas têm estado presentes, enquanto memória e valor simbólico, em várias produções do Teatro Maizum. Por exemplo, no espectáculo *A Paz* de Aristófares (2016) ajudaram a libertar a deusa do antro em que jazia prisioneira e em *O Misanthropo* de Menandro (2017) serviram para resgatar o protagonista do poço a que tinha caído. Ambos os espectáculos foram concebidos e apresentados nas ruínas do Teatro Romano de Lisboa, retomando-se após 2.000 anos a prática da representação teatral nesse espaço emblemático.

procurar Eufrosina, personagens interpretadas respectivamente por Silvina Pereira e Isabel Fernandes.



Silvina Pereira (Sílvia de Sousa)

A potencialidade teatral da comédia é amplamente conseguida, pelo jogo entre Zelótipo e Cariófilo, interpretados por Júlio Martín e Paulo Matos. A personagem Cariófilo evidenciou-se, desde logo, como um extraordinário achado teatral. O actor/personagem, à medida que dizia o texto, inchava como um pavão, produzindo momentos hilariantes em cena.

Tornou-se visível que o vibrante e enérgico Cariófilo empurrava a acção, por contraste com o indeciso e melancólico Zelótipo. O confronto entre estas duas personagens, o amor “activo” *versus* o amor “passivo” é muito teatral e é fácil imaginar o próprio autor a divertir-se ao pôr em situação dramática estas duas atitudes antagónicas, ao extremar as suas posições, embora a crítica literária nunca tenha visto aqui um confronto, mas, como sabemos, “il s’agit du décalage existant entre la critique littéraire et la critique dramatique: deux façons de lire le texte théâtral” (Stäuble 1986: 29).

É interessante assinalar a forma elegante como, através do discurso persuasivo complementado com a força da razão, o dramaturgo sustém o conflito entre os dois amigos, dando lugar ao apaziguamento e à razoabilidade. A tensão está fortemente presente, mas é suspensão, controlada, como se pode verificar na cena 7.<sup>a</sup> do II

acto, onde o comediógrafo cria um conflito “dramático”, ao iniciar uma cena de tensão máxima, de clímax na representação teatral, acalmada a partir do momento em que a personagem Cariófilo remata a conversa dizendo “fique assi a questão, pois cada homem tem seu costume, e quantos homens tantas openiões”, dando contudo a entender, implicitamente, que o desenvolvimento da cena poderia ter sido completamente diferente, tomando outro rumo, resultando daí obviamente uma outra relação de forças entre as personagens e um outro desenlace na cena.



Silvina Pereira (Sílvia de Sousa), Isabel Fernandes (Eufrosina)

No entanto, há outros momentos em que apenas a palavra parece ser motor de acção, como acontece nos monólogos de Zelótipo, Eufrosina ou Sílvia de Sousa. Ou, quando, no fim da comédia, no V acto, é chegado o momento da resolução do drama e Dom Carlos, o pai de Eufrosina, ultrapassa o dilema em que se encontra, através dos sábios conselhos de Filótimo, dando lugar ao perdão e ao triunfo do amor.

Resta dizer que a comédia de Jorge Ferreira de Vasconcelos não tinha até este espectáculo nenhuma memória teatral, nenhum referente que ajudasse a clarificar as linhas de força presentes na peça ou que alimentasse de forma crítica e estética uma ideia da riqueza e teatralidade dessa obra-prima renascentista.

Não havendo nenhum passado cénico conhecido, também não existia qualquer imaginário teatral construído para as personagens. Nesse sentido, o termo “descoberta” reiteradamente utilizado em relação à apresentação da *Comedia Eufrosina*, fez toda a justiça à estreia, pois tratou-se, de facto, da descoberta do que fomos, e do que provavelmente continuamos a ser, teatralmente falando.



Esse reconhecimento pela via dramática revelou-se uma experiência forte e estruturante, quer para a equipa artística que o levou a cabo, quer para o público que rejubilou com este imaginário teatral completamente desconhecido e novo, e que aplaudiu calorosamente este renascimento português apresentado emblematicamente no dia 27 de Março de 1995.



Júlio Martín (Zelótipo), Isabel Fernandes (Eufrosina)  
e Silvina Pereira (Sílvia de Sousa)

## 2. Dramaturgia e encenação da *Comedia Ulysippo*. Dificuldades e surpresas.

A experiência afortunada de encenar a *Comedia Eufrosina* motivou-me a trabalhar as outras duas comédias, nomeadamente a *Comedia Ulysippo*. Quer a *Ulysippo* quer a *Aulegrafia* são, de uma maneira geral, muito menos referidas e conhecidas do que a *Eufrosina*, não deixando a crítica, conforme o acima apresentado, de lhes

apontar, igualmente, a ausência de qualidades dramáticas e teatrais a qualquer delas.

Mais uma vez, não havendo uma edição moderna do texto da comédia acedi à edição de Pedro Craesbeeck de 1618 a partir da leitura de um microfilme na Sala dos Reservados da Biblioteca Nacional. Uma aventura!

Peregrinando uma vez mais pelos meus amigos alfarrabistas, foi possível encontrar a edição oitocentista de Bento José de Sousa Farinha. Comprei-a. Li o texto. Tendo recebido a cópia da edição seiscentista solicitada à BNP, repeti o processo de trabalho encetado com a *Eufrosina*. Quando terminei a leitura, constatei que não concordava em absoluto com a opinião da crítica sobre a *Comédia Ulysippo*, e decidi-me a conseguir todos os meios necessários para pôr a comédia em cena.

Por acaso da sorte, a ocasião era propícia, pois estávamos à porta do ano em que se iriam comemorar os 850 anos da fundação da cidade de Lisboa. No *dossier* de produção do espectáculo escrevi que,

Dizer que não há teatro português é um lugar-comum (...). Quantas outras obras clássicas, tão antigas e tão modernas, estarão injustamente ausentes e esquecidas dos nossos palcos e da nossa memória (Pereira 1997).<sup>13</sup>

No texto do programa do espectáculo, como também na *Introdução* à edição da versão cénica, dizia que para a encenação da *Comédia Ulysippo* seguia o texto de 1618, distanciando-me da escolha feita cinquenta anos antes, pelo ilustre olissiponense Gustavo Matos Sequeira, aquando da efeméride dos 800 anos da fundação da cidade de Lisboa, que “não acreditando nas virtualidades do texto que o inspirou se atirou à criação de um outro texto, a que chamou *Lisboa*” (Pereira, 1998:5), uma recriação apresentada em jeito de récita de gala no Teatro Nacional em 1947.

A actualidade de alguns dos temas enunciados na obra revelou-se gritante. Dizia na *Introdução* da adaptação cénica que,

A *Comédia Ulysippo* é a história antiga e moderna dos lisboetas, afinal temos todos donde sair. Ulysippo é o nosso pai devasso e hipócrita, Philotecnia é a nossa mãe submissa e indulgente, Hypólito é o nosso irmão estroina e boémio, Tenólvia a nossa irmã fútil e vaidosa, o resto são galos da Índia a atirar para proxenetas,

---

<sup>13</sup> Reporto-me a um documento interno do Teatro Maizum.

oportunistas e arruaceiros, toda uma *turba multa* vivendo à custa uns dos outros (Pereira 1998:6).

A pertinência da *Comedia Ulysippo* e da sua representação em palco era justificada:

Insisto em dar a conhecer o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, em libertar para a cena as suas comédias, e ganhar-lhe espectadores merecidos, em divulgar agora em edição, de uma maneira acessível a um público de hoje, a sua obra, quer tenha sido pensada remotamente para um palco, declamações públicas, ou para a clausura de uma biblioteca. O esquecido Jorge Ferreira de Vasconcelos é um dos maiores dramaturgos portugueses (Pereira 1998: 7).

O processo de adaptação do texto para a cena foi similar ao usado na *Eufrosina*. A primeira selecção saldou-se num texto de cerca de três horas de leitura. Durante os ensaios de mesa com os actores, foi possível encurtar ainda mais o texto e alcançar uma versão com duas horas de leitura e três horas de representação. Estas opções dramáticas sacrificaram muito texto, não por este não ter um potencial teatral forte, mas pela necessidade de corresponder ao paradigma do tempo de um espectáculo em cena, hoje.

O trabalho com a equipa artística, a leitura e análise do texto, a implantação cénica seguiram de perto a metodologia já adoptada na encenação da *Eufrosina* e, também aqui, o texto foi revelando as suas potencialidades teatrais, quer quanto às personagens, quer no que concerne ao levantamento das acções e das situações dramáticas que constituem a intriga da *Ulysippo*.

O arquitecto José António Cardoso desenvolveu uma proposta cenográfica a partir do palco à italiana do Teatro da Trindade, onde foi sugerido aos espectadores a cidade, a Lisboa quinhentista preconizada na peça de Vasconcelos. Foi concebida uma estrutura em altura, sem paredes, de tal forma que a luz e o olhar dos espectadores atravessasse o espaço exterior e os interiores das cenas, e em cujo patamar superior se iria desenvolver a acção desenrolada em duas casas diferentes.



Perspectiva do espaço cénico da *Comédia Ulysippo*

À direita do público situava-se a casa do cidadão Ulysippo, com um patamar praticamente ao nível do chão do palco, e um outro piso superior onde decorriam as cenas de interior com a mulher e as duas filhas. À esquerda, ainda nesse piso, ficava a casa de Florença/Macarena, à qual se podia igualmente aceder através de uma escadaria exterior. Ao meio desta estrutura vertical, ao nível do chão, convencionou-se ser a casa dos dois mancebos, pretendentes das filhas de Ulysippo.



João Maria Pinto (Ulysippo) e Isabel Fernandes (Filotecnia)



Elisa Ferreira (Glicéria) e Rui Pedro Cardoso (Otonião)

Cenas de conjunto, *Comedia Ulysippo*

Também algumas das personagens surgiam do alçapão do teatro, o sub-palco do Trindade, e todo o conjunto pretendia dar a ideia da própria cidade, construída em diferentes planos. O azul projectado no ciclorama ao fundo dava profundidade ao espaço cénico, e evocava a singular luminosidade do céu de Lisboa.

Cena de conjunto, *Comedia Ulysippo*

Um dos aspectos que mais me atraiu nesta comédia foi a memória e o imaginário que nela se encontrava. Aquela Lisboa quinhentista emergia e implantava-se naquelas ruas e locais que ainda hoje podem ser pisadas e visitados<sup>14</sup>. Aqueles galãs e aqueles vícios lisboetas de ontem, como dos nossos dias, podiam ser reconhecidos.

Os figurinos de Stefanie Flörke foram inspirados na pintura flamenga e italiana, tendo sido estimulante descobrir como por detrás das roupagens quinhentistas há uma modernidade impressionante.

A música, uma criação original do compositor Rui Luís Pereira, introduziu uma confluência de sonoridades evocativas da identidade multirracial da Lisboa das descobertas, e inspiradoras de múltiplos ambientes e culturas que cruzavam essa “Lisboa, cais do mundo”.

### 3. A *Comédia Aulegrafia*: uma experiência artística em curso.

A *Aulegrafia*, que textualmente quer dizer escrita sobre o paço, é uma obra que espera ainda ser apreciada nos palcos teatrais.<sup>15</sup> Contudo, foram possíveis algumas apresentações do texto através de leituras encenadas da obra. Nos ensaios, a experiência da leitura desta intriga palaciana passada na Lisboa quinhentista, revelou um potencial teatral que deixou surpreendidos, mais uma vez, os actores e o público.

A leitura pública na Livraria Bulhosa, no programa CLÁSSICOS NA BULHOSA, apresentada a 17 de Junho de 2008, bem como a leitura encenada no Teatro Nacional D. Maria II em 2009, mostrou, mais uma vez, a presença e o despertar da voz de grandes personagens teatrais. Pode ler-se no programa de apresentação que

O que impressiona nesta comédia quinhentista é a actualidade dos temas, desde o político até ao amoroso, bem como a visão expressa de que o tempo é de crise – “e crise implica mudança, alteração de paradigmas”. Nela se respira a experiência do engano e da

---

<sup>14</sup> A acção da *Comédia Ulysippo* – leia-se a casa do velho Ulysippo – passa-se em grande parte entre o postigo de S. Roque, a Trindade e o Paço.

<sup>15</sup> No *dossier* de produção do projecto (1999) dizia que “no ano 2000 gostaríamos de completar a trilogia de ouro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, encerrando, neste final de milénio, o ciclo com um dos maiores criadores, injustamente esquecido, do século XVI”. Não foi possível então, nem em 2015, aquando das comemorações do V Centenário, por ausência de apoio financeiro por parte da Secretaria de Estado da Cultura.

decepção, a crise de valores, o mundo às avessas, que parece tudo fazer enlouquecer e ruir.

Em meados do século XVI, Jorge Ferreira de Vasconcelos, com esta sua *Aulegrafia*, oferece-nos com fina agudeza um retrato crítico da corte. O mundo transformou-se num lugar perigoso, absurdo e desconcertante, e as suas personagens respiram nesse mundo áulico, ambição, intriga e mentira (Pereira 2009).



Isabel Fernandes e Alexandre Ferreira



Júlio Martín e Mário Redondo



Augusto Portela e Paulo Matos



TNDM II, *Comedia Aulegrafia*  
Paulo Matos, Júlio Martín e Silvina Pereira



Silvina Pereira

Também em 2015, aquando do encerramento do Colóquio Internacional JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS – UM HOMEM DO RENASCIMENTO, a 29 de Maio, a leitura de uma única cena da *Aulegrafia* no Auditório III da Fundação Calouste Gulbenkian deixou o público fascinado com a peça.



*Comédia Aulegrafia* /FCG. Júlio Martín, Augusto Portela e Mário Redondo

#### 4. *Eufrosina juvenil*

Outras experiências cénicas com os textos das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos merecem ser aqui evocadas, como o projecto artístico e pedagógico desenvolvido em contexto escolar, visando dar a conhecer aos nossos jovens os seus clássicos. Reporto-me à encenação, a partir de uma versão juvenil da *Comédia Eufrosina*, pensada para trabalhar com os alunos da Escola de Dança do Conservatório Nacional, em 2011. No programa do espectáculo colocava a pergunta que animava o projecto: “Os jovens portugueses conhecem os seus clássicos?”, assinalando que:

Em contexto escolar, e de modo especial numa escola de formação artística, faz todo o sentido conhecer e trabalhar o repertório teatral clássico português e perceber o seu interesse no século XXI. A experiência artística e pedagógica com uma obra tão magnífica como a *Comédia Eufrosina*, constitui um convívio salutar com um desconhecido repertório, habitualmente não ensinado na escola. Aproximar esta jóia do teatro renascentista português, à sensibilidade e à energia dos nossos jovens, dando-lhes a



possibilidade de conhecer e desfrutar de um património capaz de “mexer connosco”, ao fim de centenas de anos, é o desafio deste projecto (Pereira 2011:2).

Pode dizer-se que, embora a faixa etária fosse muito jovem, foi possível constatar que fruíram e perceberam o texto, riram com ele e que se divertiram a representá-lo. O testemunho desse desafio, bem como o processo de trabalho com o texto de Vasconcelos, e as dificuldades com que me debatia ficaram expressas:

Para a encenação deste exercício escolar, realizei uma versão juvenil da obra. Embora em versão reduzida, este trabalho permitiu que os alunos trabalhassem com o texto original da *Eufrosina*. As dificuldades são conhecidas: a apreensão dos conteúdos, a linguagem antiga, a exigência da leitura em voz alta, um verdadeiro Cabo das Tormentas dos tempos modernos. A vergonha de falar em público, a memorização e a concentração exigida pelo texto, proporcionaram alguns episódios hilariantes, que são afinal algumas das etapas da prática artística e da aproximação ao texto dramático e à sua representação (Pereira 2011:2).

A geometria do espaço criado por Luís Mouro, a música ao vivo, os corpos e a precisão das marcações dos jovens bailarinos/actores foi de uma beleza muito particular permitindo ao público usufruir de uma experiência estética incomum.

A recepção do público foi entusiasta. O ensaísta e crítico de arte José-Augusto França escreveu que “Vi do alto desenvolverem-se, em suspiros, ternuras e esperanças, os amores de Eufrosina” (França 2011)<sup>16</sup> e o classicista Raul Miguel Rosado Fernandes perguntava-se em *O teatro Português e o seu abandono* “Terá sido abandonado ou mal interpretado o que chegou até nós do teatro português?” (Fernandes 2011).<sup>17</sup> Estes e outros testemunhos viriam a ser divulgados na Exposição apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 2012.

---

<sup>16</sup> Carta manuscrita em posse da autora deste artigo.

<sup>17</sup> Texto inédito em posse da autora deste artigo



Cartaz Exposição *Comedia Eufrosina* na FLUL

Estas iniciativas constituíram matéria de reflexão sobre a presença dos clássicos na escola, assente numa prática concreta e não em juízos de valor *a priori*, tendo sido publicado o estudo *Eufrosina regressa à escola* na Revista *Euphrosyne* do Centro de Estudos Clássicos em 2012.

## 5. Atelier de Teatro Renascentista Português

O ATELIER DO TEATRO RENASCENTISTA PORTUGUÊS, realizado a partir da *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, foi apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian, nos dias 28, 29 e 30 de Outubro de 2014, tendo envolvido actores profissionais recém-formados que nunca tinham trabalhado o repertório clássico português, bem como estudantes do ensino artístico que puderam, deste modo, ter contacto com um repertório desconhecido.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> O Atelier de Teatro Renascentista Português constituiu o arranque das Comemorações do V Centenário de Jorge Ferreira de Vasconcelos, organizado em colaboração com o Teatro Maizum, contando com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta

O trabalho integrou diferentes âmbitos do processo de criação e teve em conta as várias áreas do ensino artístico, proporcionando o cruzamento das diversas linguagens. Nessa complementaridade de competências foi dada particular importância ao valor pedagógico dos processos de criação dessas mesmas áreas artísticas, interligando-se a Educação, a Arte e a Criatividade, dimensões fundamentais para as literacias da cultura contemporânea.

À apresentação do autor, da obra e do enquadramento da época, seguiu-se a apresentação de uma sinopse da *Comédia Eufrosina* e das linhas de força do texto, e do processo de trabalho de palco com os actores a partir de algumas cenas da peça. Os alunos foram convidados a apresentar propostas plásticas individuais e/ou em grupo, culminando com a apresentação de um curto espectáculo a partir de algumas cenas representadas da peça.

Não deixou de ser gratificante constatar como, vencendo preconceitos injustificáveis, é possível representar com êxito este repertório e ver como as comédias de Ferreira de Vasconcelos continuam actuais e vivas. Ensaia-las e representá-las são uma lição de cultura clássica, uma aprendizagem de arte e de vida, participando no desígnio nobre de que a Arte deve educar o público não apenas na dimensão ética mas também estética, constituindo-se como “um passado presente, uma escola de vida, aberta e livre onde podemos tentar aprender a reinventar o futuro” (Droit 2011:31).

## Epílogo

Três desejos podemos formular: que no futuro a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos seja lida, seja estudada e seja representada.

Quanto ao primeiro desejo, podemos dizer que ainda hoje está por cumprir a reivindicação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quando no final do século XIX assinalava que “novas edições críticas seriam uma necessidade” (Vasconcelos 1897:310).

Apesar da experiência artística atrás relatada continua a pairar sobre o teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, um manto de névoa que ofusca o brilho das suas criações, mesmo que as peças sejam postas em cena e aplaudidas, como foi a *Comédia Eufrosina* em 1995, a *Comédia Ulyssippo* em 1997, as leituras encenadas da trilogia no

---

actividade abrangeu cerca de 200 alunos de três escolas do Ensino Secundário Artístico, provenientes de Lisboa e de Torres Novas.

programa Clássicos na Bulhosa em 2008, a leitura da *Comédia Aulegrafia* no Teatro Nacional D. Maria II em 2009, bem como a versão juvenil da *Eufrosina*, em 2011.

Mas, porque como dizia Jorge Ferreira de Vasconcelos “com Minerva move também a mão”, foi idealizado o V CENTENÁRIO, JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS – UM HOMEM DO RENASCIMENTO em 2015, com quatro grandes iniciativas: o ATELIER DE TEATRO RENASCENTISTA PORTUGUÊS, em 2014; a Exposição JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS – UM HOMEM DO RENASCIMENTO dedicada ao autor na Biblioteca Nacional de Portugal inaugurada a 12 de Maio de 2015, cujo Catálogo saiu em Dezembro desse ano; o Colóquio Internacional JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS – UM HOMEM DO RENASCIMENTO na Fundação Calouste Gulbenkian a 28 e 29 de Maio de 2015, onde se reuniu a família vasconceliana, ficando apenas por cumprir a encenação da *Comédia Aulegrafia*, que aguarda ainda a sua hora.

Desde o dia em que Vasco Graça Moura me convidou em 1994 para encenar a *Eufrosina* o que vim a fazer em 1995, passaram vinte e quatro anos. Duas décadas de trabalho divididas entre a criação artística e o estudo académico, vertente que viria a abraçar para levar a cabo uma investigação artística em torno de uma figura e de uma obra injustamente esquecida.

Constituiu e constitui um desafio trazer para o presente, para o palco, esse magnífico legado, lembrando que o Teatro Português fica amputado sem a representação regular das suas obras dramáticas. Gil Vicente e Jorge Ferreira de Vasconcelos são dois grandes nomes do nosso Teatro e a cena portuguesa fica indubitavelmente mais rica com a sua presença.

## Bibliografia

- AA. VV (1988): *O Texto e o Acto – 32 anos de Teatro* (1968-2000), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Braga (1870): Teófilo Braga, *História do theatro portuguez II – A comédia clássica e as Tragicomedias, secculos XVI e XVII*, Porto, Imprensa Portuguesa – Editora.
- Brook (1977): Peter Brook, *L'Espace vide:Écrits sur le théâtre*. Paris.
- Droit (2011): Roger Pol Droit, *Volta a ler os Clássicos*, Lisboa.
- Ferreira (2004): José Alberto Ferreira, *Uma Discreta Invençam, Estudos sobre Gil Vicente e a Cultura Teatral de Quinhentos*, Coimbra, Angelus Novus, Editora.

- Gaskill (2011): W. Gaskill, *Words into action*. London.
- Herculano (1986): Alexandre Herculano, *Origens do Theatro Moderno - Theatro Portuguez até aos fins do Século XVI*. OPÚSCULOS V Alexandre Herculano. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Editorial Presença, Lda.
- Huerta Calvo (1984): Javier Huerta Calvo, *El teatro medieval y renascentista*, Madrid, Editorial Playor.
- Kelera (1986): Józef Kelera, «La lecture du drame», *Le texte dramatique/La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wroclaw, pp. 21-28.
- Molinari (2010): Cesare Molinari, *História do Teatro*, Lisboa, Edições 70.
- Pavis, (2010) : Patrice Pavis, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- Pereira (2015): Silvina Pereira, *Jorge Ferreira de Vasconcelos – Um Homem do Renascimento*, Lisboa, Catálogos, BNP e Teatro Maizum.
- Pereira (2012): Silvina Pereira, “*Eufrosina* regressa à escola”, in *Euphrosyne* Revista de Filologia Clássica, volume XL, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras de Lisboa, Braga, MMXII.
- Pereira (2011): Silvina Pereira, Programa do espectáculo *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, versão de juvenil e encenação de Silvina Pereira, EDCN Escola de Dança do Conservatório Nacional, Lisboa.
- Pereira (2010): Silvina Pereira, *Tras a nevoa vem o sol – as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. <http://hdl.handle.net/10451/6274>
- Pereira (1999): Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos, Adaptação da *Comédia Ulissipo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Edição Grupo de Teatro Maizum.
- Pereira (1998): Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos, Adaptação da *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Edições Colibri.
- Picchio (1969): Luciana Stegagno Picchio, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalíia Editora.

- Pimpão (1947): Álvaro Júlio da Costa Pimpão, «As correntes dramáticas da literatura portuguesa do séc. XVI», in *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*, 1.º Vol., Lisboa, ed. O Século.
- Rebello (1982): Luís de Sousa Rebello, “Da sátira renascentista à sátira moderna” e “Teatro clássico”, in *A Tradição clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Remédios (1914): Mendes dos Remédios, *História da Literatura Portuguesa* – 4.ª Edição, Coimbra.
- Salvador (2003): Nicasio Salvador Miguel, “La Celestina”, *Historia del Teatro Español*, Madrid.
- Saraiva (1955): António José Saraiva, “A assimilação da sabedoria clássica e da Arte italiana/cap. VI/ O Humanismo em Portugal”, *História da Cultura em Portugal*, vol. II, Lisboa, Jornal do Foro.
- Sena (1967): Jorge de Sena, “A *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos”, in *Estudos de História e de Cultura*. Volume I, Lisboa, Edição da Revista *Ocidente*, pp. 340-348.
- Stäuble (1986): Antonio Stäuble, «La dialectique texte-spectacle dans le théâtre italien du xx<sup>e</sup> siècle», in *Le texte dramatique/La lecture et la scène, Romanica Wratislaviensia XXVI*, Wrocław, pp. 29-40.
- Vasconcellos (1951): Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comédia Eufrosina*, texto de la Edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio, Madrid, CSIC.
- Vasconcellos (1618): Jorge Ferreira de Vasconcellos, *COMEDIA ULYSIPPO*, Nesta segunda impressão apurada, & correcta de algus erros da primeira. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck. Anno M.DCXVIII, 278f.
- Vasconcelos (1897): Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Geschichte der Portugiesischen Litteratur* von Carolina Michaëlis de Vasconcellos und Theophilo Braga in *Grundriss der Romanischen Philologie*, von Gustab Grober. Strassburg.
- Viterbo (1903): Sousa Viterbo, “Gil Vicente: dois traços para a sua biografia” *Arquivo Histórico Português* – vol. I, pp. 221-228.